

Filmar de perto: estética da proximidade na *Trilogia da Justiça* de Maria Augusta Ramos

Daniela Dumaresq*

Resumo: Este ensaio analisa a *Trilogia da Justiça* de Maria Augusta Ramos com o objetivo de entender como os filmes constroem uma estética da proximidade, por meio de um método de observação que combina a duração do olhar (plano) e a atenção ao gesto (quadro). Filmar de perto é uma forma-filme que permite construir os sentidos da proximidade e promover uma experiência sensível que possibilita tremular as crenças estabelecidas diante do outro estigmatizado.

Palavras-chave: encenação; cinema observativo; análise fílmica; *Justiça*; *Juízo*; *Morro dos Prazeres*.

Resumen: Este ensayo analiza la *Trilogía de la Justicia* de Maria Augusta Ramos con el objetivo de comprender cómo el cine construye una estética de proximidad, a través de un método de observación que combina la duración de la mirada (plana) y la atención al gesto (marco). Filmar de cerca es una forma-película que permite construir sentidos de proximidad y promover una experiencia sensible que permite sacudir creencias establecidas frente al otro estigmatizado.

Palabras clave: puesta en escena; cine de observación; análisis de películas; *Justiça*; *Juízo*; *Morro dos Prazeres*.

Abstract: This essay analyses the *Trilogy of Justice* by Maria Augusta Ramos with the aim of understanding how films build an aesthetic of proximity, through an observation method that combines the duration of the gaze (shot) and attention to the gesture (framework). Filming up close is a form-film that allows building senses of proximity and promoting a sensitive experience that makes it possible to shake established beliefs in the face of the stigmatized other.

Keywords: staging; observational cinema; film analysis; *Justiça*; *Juízo*; *Morro dos Prazeres*.

Résumé : Cet essai analyse la *Justice Trilogy* de Maria Augusta Ramos dans le but de comprendre comment les films construisent une esthétique de la proximité, à travers une méthode d'observation qui combine la durée du regard (plan) et l'attention au geste (cadrage). Filmer de près est une forme-film qui permet de construire des sens de proximité et de favoriser une expérience sensible qui permet de bousculer les croyances établies face à l'autre stigmatisé.

Mots-clés : mise en scène ; cinéma d'observation ; analyse de films ; *Justiça* ; *Juízo* ; *Morro dos Prazeres*.

* Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual. 60020-181 Fortaleza-CE, Brasil. E-mail: danieladumaresq@ufc.br

Submissão do artigo: 4 de fevereiro de 2021. Notificação de aceitação: 9 de agosto de 2021.

Este ensaio desenvolveu-se a partir de trabalho apresentado na Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema.

Do fundo de um corredor, dois homens se aproximam de nós. A imagem um pouco escura faz com que os detalhes sejam percebidos aos poucos: um homem negro, conduzido em cadeira de rodas por um policial fardado e armado. A câmera posicionada frontalmente para a cena, aguarda a passagem dos dois até que atravessem uma porta. Esse é o plano de abertura de *Justiça* (2004), o filme que inicia a trilogia dirigida por Maria Augusta Ramos sobre as relações entre instituições do sistema judiciário, do sistema carcerário, do sistema de segurança pública e as populações pobres e marginalizadas. Nesse plano inicial a diretora inscreve a marca de sua trilogia: a adesão ao método da observação, posicionando a câmera às margens da cena e evitando interferências no curso dos acontecimentos. O gesto político central é como o filme responde às questões “onde posicionar a câmera?”, “qual o ponto de corte?”, “como os planos se encadeiam e as cenas se formam?”, “como o discurso se constrói a partir da montagem?”. No plano de abertura a câmera está pacientemente aguardando as personagens, observando-as saírem das sombras e atuarem no teatro da justiça brasileira. Ramos escolhe um ponto de observação original, e a partir do interior do sistema ela faz o público ver as fissuras e as consequências nas vidas dos envolvidos. O interesse por essa temática é retomado nos filmes *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013), formando a *Trilogia da Justiça*.

Em *Juízo*, Ramos entra no universo da vida de crianças e adolescentes com as Leis, o Sistema Socioeducativo, o Estatuto da Criança e do Adolescente e a própria vida de conflitos. Em *Morro dos Prazeres* ela acompanha o cotidiano de uma comunidade carioca sob ocupação de uma UPP – Unidade de Polícia Pacificadora.¹

1. UPP é um projeto da Secretaria Estadual de Segurança do Rio de Janeiro que tinha como objetivo combater a violência nas comunidades pobres e, especialmente, os poderes paralelos que se constituem nas Favelas Cariocas. A Favela Santa Marta foi a primeira a receber uma UPP, em dezembro de 2008. Nos primeiros anos, as UPPs conseguiram reduzir a taxa de homicídio e aumentar a sensação de segurança nas favelas e seu entorno. Ao fim de 5 anos o modelo deu sinais de desgaste e foi registrado o recrudescimento da violência com a reorganização das facções e o fortalecimento das milícias (Negreiros, 2014). Ver também a página do Instituto de Segurança Pública do Rio de Janeiro, disponível em: www.isp.rj.gov.br/Conteudo.asp?ident=62.



Figura 1. O fosso (*Justiça*, de Maria Augusta Ramos, 2004).

A UPP foi instalada no Morro dos Prazeres em 25 de fevereiro de 2011² e Ramos filmou a comunidade ao longo de quatro meses, entre abril e julho de 2012. Os três filmes abordam problemas centrais da Segurança Pública brasileira, tema que foi visitado com interesse pela cinematografia brasileira do período.³

Na virada do milênio, Ivana Bentes identifica um ponto de inflexão em relação a questões caras ao cinema brasileiro (Bentes, 2007). A partir da leitura do texto seminal “A estética da fome” de Glauber Rocha, Bentes se pergunta como o cinema contemporâneo aborda o sertão e a favela. O ensaio retoma a denúncia de um humanismo piedoso, feito anteriormente por Rocha, e evidencia uma “cosmética da fome” a um só tempo impressionante, palatável, e capaz de dissolver o sentido político da violência que aparece transformada em entretenimento. Ao longo do texto, a autora argumenta como os filmes ao mesmo tempo que se interessam pelos “novos sujeitos do discurso (o favelado, o policial, o traficante)” (2007: 243) e pelas questões relacionados ao sertão e à favela guardam uma distância da força emancipatória que advém desse lugares. Fala, então, de “pobreza consumível” ou de um “sertão romantizado”. Diz a autora: “O que é problemático é que essa visibilidade midiática não implica

2. Ver resolução SEGEC N° 441 de 23 de fevereiro de 2011. http://arquivos.proderj.rj.gov.br/isp_imagens/Uploads/ResolucaoSeseg441Upp.pdf.

3. Podemos citar como exemplo os filmes *Orfeu* (Cacá Diegues, 1999), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Carandiru* (Hector Babendo, 2003), *Tropa de elite* (José Padilha, 2007), *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (José Padilha, 2010). E no domínio do documentário podemos citar: *Notícias de uma guerra particular* (Katia Lund e João Moreira Salles, 1999), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003).

uma real intervenção no estado de pobreza, que se torna o centro de um discurso humanista e midiático que transforma a denúncia em uma banalidade e *fait divers*”. (Bentes, 2007: 244).

Ramos realiza com seus filmes uma aproximação caleidoscópica desse universo que envolve os corredores da justiça, o sistema carcerário e os becos ocupados das favelas. Parto da ideia de que os filmes de Ramos participam da construção de um olhar para o tema nem piegas, nem folclórico, nem militante, para dialogar com as questões postas por Bentes. Os filmes dessa trilogia nos dizem que o sentido de justiça (com suas regras, ordens, leis, corredores e salas de audiência) não é pleno sem um olhar capaz de ultrapassar as barreiras dos estigmas. Retomo a cena de abertura de *Justiça*: ao cruzarem a porta onde se encerra o plano de abertura do filme, as personagens nos levam à sala de audiência. O interrogatório revela a economia da justiça, algumas de suas instâncias e os papéis a serem desempenhados por seus agentes. No entanto, me chama a atenção o quadro organizado pela câmera: em primeiro plano, mesas, e por trás das mesas, o cadeirante se vê diante do juiz, entre os dois se erguem papéis, livros, máquinas. Visualmente, o aparato da justiça parece criar um fosso. Os objetos dispostos entre juiz e réu se portam como muro, como barreira entre os dois universos e configuram o espaço do fosso, e dentro deste encontra-se o réu. A câmera, posicionada ao lado do réu, observa a cena a partir da margem do fosso, indicando o lugar preferencial que o filme constrói para que o espectador observe os atores e as histórias. Essa cena de abertura, constitui-se como um prólogo. Não se trata aqui de uma apresentação tradicional de personagens e situações, mas da apresentação de um ponto de vista e de um modo de engajamento. Não voltaremos a ver o rapaz cadeirante, nem saberemos de seu destino. Em sua estrutura caleidoscópica, o filme apresenta muitas personagens e muitas camadas de sentido, mas desde a cena de abertura fica claro que tem um ponto de partida, um lugar de onde observa o teatro da justiça. De dentro do fosso busca-se compreender os meandros do sistema, e para tanto o filme constrói um método e uma estética.

Os filmes da *Trilogia da Justiça* se relacionam com personagens marcadas pela pobreza e pela violência e se propõem a ultrapassar a esfera da exploração curiosa ou do entretenimento, promovendo uma experiência sensível e possibilitando tremular as crenças estabelecidas diante do outro estigmatizado. O que torna isso possível é a construção formal dos filmes. Proponho que esse conjunto de filmes constrói uma estética da proximidade apoiada no método de observação, aqui entendido em diálogo com o modo do cinema observativo como descrito por Nichols (2005, p. 146 a 153). Interessa-me neste ensaio analítico destacar o que vemos por meio da câmera-olho que Ramos nos oferece,

uma câmera que combina observação e proximidade. Entendo aqui o ato de ver como motivo e forma: “o que a câmera nos dá a ver”; “como o quadro se organiza”; “como a duração dos planos colabora na elaboração dos sentidos”; “como a articulação das cenas constrói uma experiência cinematográfica”. Essas questões guiam a análise fílmica e mobilizam a reflexão que se realiza no corpo a corpo com os filmes.

A estética da proximidade em *Trilogia da Justiça*

Meu primeiro contato com o cinema de Maria Augusta Ramos se deu por meio de *Morro dos Prazeres* (2013), o filme que encerra a *Trilogia da Justiça*. Quando o assisti pela primeira vez não pude deixar de pensar na proposição que Trinh T Minh-ha faz em seu filme *Remontagem* (*Reassemblage*, 1982): “Eu não tenho a intenção de falar sobre, apenas de falar perto”. Não digo, com isso, que os estilos de Minh-Ha e Ramos se pareçam. Mas algo na forma de Ramos conduzir seu filme me lembrou essa proposição “falar perto”. *Trilogia da Justiça* me instiga a pensar sobre as escolhas que Ramos fez para esses filmes e em como esse mundo que se organiza na tela é capaz de provocar uma sensação de proximidade. Gostaria de pensar que imagens são essas que nos capturam. Lembro: “nada de valor absoluto de uma imagem. Imagens e sons só terão valor e força na utilização à qual você os destina” (Bresson, 2005, p. 30). Ao longo desses filmes, Ramos constrói uma forma de se relacionar com as personagens e com as situações que filma. “Estar perto”, me dizem essas imagens. A partir desse impulso inicial me propus a refletir sobre essa trilogia de modo a entender como utilizando-se de uma construção formal esses filmes propõem certo engajamento do espectador, em que o “estar perto” não se contrapõe à reflexão sobre as personagens e as situações.

Ramos trabalha o estilo do filme com rigor: a composição do quadro, o apuro da montagem. “Faço um tipo de cinema documental que é altamente formal, isso significa que o público é consciente desse formalismo”, disse em entrevista a Avellar e França (2013: 96). Ela se coloca como herdeira da tradição de cineastas conhecidos pelo apuro da forma como Robert Bresson e Yasujiro Ozu. A diretora explica sua busca: “A emoção vem da forma. Não é que o cinema do Bresson e do Ozu seja frio. Você sente, mas de outra maneira. Você sai de um filme de Bresson sem saber o que o capturou. é forte e irreduzível. é uma experiência espiritual” (em entrevista a Avellar & França, 2013: 109). Essa busca leva seu cinema a lidar com o engajamento do espectador por outro viés que não o do melodrama, o da catarse ou o de uma projeção inconsciente. Não se trata apenas de construir o observador distante, jamais convocado a se posicionar. Também não se trata de envolver emocionalmente

o espectador e torná-lo um torcedor irracional diante do jogo cênico. O espectador, como um juiz das personagens e situações, é convidado, a cada instante, a analisar as histórias de vida que lhe são apresentadas. Mas relembro, como na cena de abertura de *Justiça*, essa câmera coloca seu espectador dentro do fosso, de modo a configurar um espaço cênico facilitador da criação de uma proximidade física e conceitual, em um gesto de direção que assume que o rigor da forma não se confunde com a ideia de neutralidade da técnica. Ramos se interessa por uma forma-filme capaz de mobilizar a emoção e o pensamento, em um jogo que aproxima o observador-espectador das situações fílmicas, ao mesmo tempo em que elabora espaços de reflexão.

Nos filmes de Ramos, o apuro formal une-se à construção de intimidade, sendo capaz de construir uma relação de cumplicidade entre espectador e personagens. Nessa característica vejo um modo de “estar perto”, de construir o filme não apenas sobre o outro, mas perto do outro. Essas imagens também falam de uma possibilidade de confiança. Como chegar tão próximo das personagens? Como construir uma relação de proximidade entre o aparato cinematográfico e as personagens? Há sempre o risco de ser tomado como invasor, como espoliador de histórias e de imagens. Para chegar às cenas de intimidade é preciso um pré-filme paciente: pesquisar, encontrar suas personagens, fazer-se aceitar por elas, construir essa relação de confiança. A conquista dessa confiança se estende ao processo de filmagem. É preciso que as práticas de filmagem abarquem essa ideia de construção de intimidade. Em entrevista a Avellar & França a realizadora explica seu modo de filmar:

A câmera nunca está em cima das pessoas. Está sempre frontal e a uma certa distância, para que as pessoas não se sintam constrangidas. Apenas quando é realmente necessário, uso luz externa. Quando estamos filmando uma conversa, não fico interferindo. Espero até o final para pedir alguma coisa. Peço que contem a história outra vez ou falem algo novamente. Deixo a conversa fluir até o final. Interfiro quando é realmente necessário, porque a câmera parou ou tivemos um problema no som. (Avellar & França, 2013: 102).

As posturas adotadas durante a pesquisa, como construção de cumplicidade, e durante a filmagem, como respeito ao espaço do outro, traduzem-se em um filme cuja forma aparentemente fria, pois que sobre o outro, é capaz de dar a ver gestos e momentos de intimidade das personagens, cenas que seriam inacessíveis de outro modo.

Justiça nos ajuda a entender de modo didático como o método observacional é praticado por Ramos. Para mostrar um dia de visita no Setor de Custódia da DC-Polinter, o filme se utiliza de dois tipos de imagens: as mediadas pelos

monitores das câmeras de segurança, e as captadas diretamente nos espaços da DC-Polinter. Os monitores de segurança exibem imagens em grandes ângulos, capazes de abarcar grandes espaços, mas onde os detalhes se perdem. As imagens diretas simulam a atenção de uma pessoa presente no espaço, filmadas a altura dos olhos e com poucas distorções. A sequência dura cerca de cinco minutos e está no primeiro terço do filme, no momento em que ainda se estabelecem para os espectadores as chaves de leitura. A cena gira em torno de Carlos Eduardo, personagem de referência para a construção da narrativa fílmica. Ele está detido na Polinter e recebe as visitas da mãe e da esposa, personagens que constituem o núcleo principal acompanhado pelo filme. A proposta estética do cinema de Ramos se expõe nessa sequência. O grande contraste entre as imagens mediadas e diretas ajuda a materializar a ideia expressa em “a emoção vem da forma”. A análise dessa sequência busca ressaltar as marcas do que chamo de estética da proximidade.

A sequência inicia logo após a chegada de Carlos Eduardo à DC-Polinter, e se constrói em montagem paralela. Alternam-se na tela imagens dos monitores de segurança e imagens diretas dos espaços da DC-Polinter. Ao mesmo tempo, temos dois grupos que se encontrarão: os presos e suas visitas. Por cerca de 12 segundos o filme mostra diferentes imagens dos monitores de segurança. A primeira imagem mostra o salão de visitas vazio. Novos planos mostram as celas: varal improvisado com roupas penduradas, pessoas pelo chão, grades de isolamento. As imagens dão conta de um ambiente sujo, mal conservado, desorganizado. Não é possível distinguir as pessoas que vemos ali. Os dois últimos planos mostram as celas abertas e a fila no estacionamento, com as visitas aguardando para entrar. Nesse momento o mesmo motivo, a fila, agora filmada em direto, aparece diferentemente: há o alívio das cores e as pessoas ganham forma. Logo as personagens Mãe e Esposa começam a ganhar destaque. A câmera não avança sobre elas, nem as enquadra em *close*. Sucessivamente as vemos na fila, na porta de acesso, na sala de revista. A imobilidade da câmera e o retorno às personagens as aproxima, aos poucos, do espectador. Um primeiro aspecto da estética de proximidade aparece aqui, uma aproximação que se dá pela insistência do olhar. Já na sala de visita, a família aparece reunida, e o lugar de destaque é reservado à mãe, que aparece em plano frontal, podemos observar seu rosto, vê-la chorar e abraçar o filho. Há um claro privilégio da imagem nessa sequência. Não se ouve bem o que eles conversam. A câmera pinça pequenos gestos, e importam mais os olhares, os abraços, as lágrimas, os beijos. Embora sejam imagens que traduzem sentimentos, essas cenas são filmadas com delicadeza, sem exagerar no apelo sentimental. São imagens que

ajudam a conectar o espectador com os encarcerados, observando-os para além dos atos criminosos que possam ter cometido.



Figuras 2, 3 e 4. A fila (*Justiça*, de Maria Augusta Ramos, 2014).

Essa sequência também é importante para ver como Ramos trabalha a possibilidade de uma emoção que venha da forma. A conexão possível entre o espectador e os encarcerados não passa pela história narrada, mas pelo gesto exposto na imagem. Pode-se dizer que a realizadora constrói um olhar atento que se opõe ao que seria uma imagem fria. A diferença entre os dois tipos de imagem é exposta de modo didático pela alternância entre as imagens dos monitores das câmeras de vigilância e as imagens em direto. Nas duas situações, o motivo captado é o mesmo: os familiares visitando os presos. No entanto, vemos claramente como a opção de enquadramento feita pelo filme contrasta com as imagens exibidas pelos monitores de segurança. Mostrados em alternância, fica evidente a diferença entre os dois tipos de imagem, entre a massa de pessoas que se apertam na sala de visita, vista no monitor de segurança, e os detalhes dos gestos e olhares captados em direto. O filme explicita para o espectador como uma imagem é o resultado de uma opção do olhar. Numa sala ampla, apinhada de pessoas, a câmera de *Justiça* procura os momentos de intimidade, de cumplicidade, e permite que o filme diga dos sentimentos das personagens. Essa imagem guarda a justa distância entre o vazio de sensações, de um lado, e o exagero sentimental no outro extremo. De forma didática a montagem expõe para o espectador essa possibilidade de aproximar-se das personagens, perceber suas fragilidades, percebê-las como seres múltiplos e ainda não se deixar cegar de paixões.

A estética da proximidade construída por Ramos tem como ponto de partida dois aspectos da linguagem cinematográfica: a duração do olhar (plano) e a atenção ao gesto (quadro). Na *Trilogia da Justiça* essa estética se coloca como forma de aproximação dos “novos sujeitos do discurso” do cinema brasileiro (retomando a referência a Bentes), e permite a Ramos restituir a esses corpos a humanidade sugada pela brutalidade de tantas imagens ancoradas em uma cultura da violência. As personagens dos filmes estão intimamente ligadas ao cotidiano da violência. São promotores, réus, juízes, policiais, defensores, agentes do Estado, moradores de comunidades pobres, presidiários, adoles-

centes em conflito com a Lei. Cada filme constrói um discurso no qual não há certo ou errado, mas muitos erros e muitas tentativas de acertar. O trabalho de montagem é fundamental para livrar os filmes dos dualismos mais comuns. Cada ponto de vista tem seu espaço, o que permite ao espectador ver uma rede de tramas complexas. E nesse contexto, certas imagens ganham força, trazem delicadeza a um cenário árido. São imagens que dizem da vida cotidiana, de como é possível existir e resistir. Por vezes essas imagens traduzem os sentimentos, as crenças e os desejos das pessoas; noutras apenas nos oferecem o contexto dessas vidas e de suas lutas. Acompanhando as personagens de cada filme, me sinto levada a experienciar as situações que elas vivem. “Estar perto”, os filmes me dizem, é permitir-me ir à igreja em *Justiça*, passar as horas jogando pedras em *Juízo*, sentar-me diante do inimigo em *Morro dos Prazeres*. Essas imagens resultam de um exercício de observação sobre o outro, mas principalmente perto do outro, em uma proposição de uma estética da proximidade.

Perto do Divino, *Justiça*

Em *Justiça*, Maria Augusta Ramos constrói um caminho que abre possibilidades de vínculos entre o espectador e as histórias de vida filmadas. Entendo que “estar perto” para Ramos é conseguir aceder a momentos de intimidade de suas personagens. Esse projeto fica evidente no terço final de *Justiça*, quando se assume o desafio de filmar um culto neopentecostal. Os cultos religiosos impõem ao realizador o desafio de construir uma imagem que ao mesmo tempo respeite os acontecimentos e não ceda aos exotismos. O desafio é particularmente maior nos cultos que envolvem cantos, danças e transe ou possessão, como o que vemos em *Justiça*. A mãe de Carlos Eduardo é evangélica e o filme nos leva com ela à igreja em dia de culto.

A cena começa com um plano geral, podemos ver o pastor no púlpito, alguns fiéis sentados de frente para a plateia e uma parte da plateia com a Mãe sentada na quarta fila. Apenas um olhar muito atento pode vê-la neste plano. Mas intuímos sua presença, uma vez que a sequência anterior terminou com ela chorando e orando silenciosamente, na sala de audiência. Desde já adivinhamos as imagens de transe que virão. O pastor fala ao microfone em tons e volumes variados, com tendência a elevar a voz, enquanto o braço livre agita-se para o alto. É uma atuação forte, mas que mostrada a certa distância, coloca o espectador como analista da cena. Um contraplano mostra a Mãe ouvindo atenta, serena, parecendo concordar com a fala do pastor. Ele clama por um “basta de Deus, um basta ao sofrimento”, e pede aos fiéis que se aproximem. A Mãe é uma das primeiras a atender ao chamado. Um plano de conjunto mostra

um grupo de mulheres orando, expressões de choro e contrição. Inicia-se uma montagem um pouco mais acelerada, com planos de detalhes e planos únicos de algumas das personagens desse culto: os fiéis, o cantor, os instrumentos, as mãos em direção ao céu. No plano que encerra a cena, reencontramos a Mãe: um braço elevado, olhos fechados, movimentos um pouco rígidos e um pouco descoordenados. Vemos os outros fiéis. Eles já encerraram as danças e as palmas, mas ela demora a retornar de seu estupor. Aos poucos, ela retorna a si: abre os olhos, observa por um instante o movimento ao seu redor, volta a fechar os olhos e diz: “Glória a Deus”.

A cena dura um total de 3min47seg e é composta por 15 planos. Observamos que os 4 planos iniciais têm uma duração maior, variando de 18s a 33s. Uma imagem que se demora mais e o quadro aberto ajudam o espectador a se ambientar. Em seguida, quando os fiéis cantam e dançam, os ritmos se aceleram, e com planos entre 5s e 10s recria-se cinematograficamente as sensações do culto.



Figura 5. As mulheres oram (*Justiça*, de Maria Augusta Ramos, 2014).

Entre esses planos, destaca-se o que mostra a Mãe seguindo seu próprio ritmo de oração: cercada por outros crentes, ela permanece de olhos fechados, bate palmas e ora sem seguir a canção, sem seguir a letra ou a sonoridade ditada pelo culto, ela ora “Gloria, gloria aleluia. Gloria a Deus”. Esse plano dura 20s. Após novos planos curtos, vemos no final dessa cena a Mãe retomar aos poucos à consciência. Nessa cena o ritmo ditado pela montagem é particularmente importante para a construção da proximidade, para colocar o espectador entre o observar e o perceber. Assim, no momento mais intenso da cena, os planos ficam mais curtos e há uma aceleração. Ressalto que a aceleração alcançada aqui é relativa, uma vez que um plano de 5s pode ser percebido como longo

se comparado aos planos curtíssimos dos *blockbusters* de ação. Em *Justiça*, essa aceleração relativa não retira do espectador a capacidade de observação, mas o guia por dentro os estados de alma do culto, do transe e da oração. Assim, o ritmo da montagem aproxima o espectador da experiência vivida pela personagem.

Com o cuidado de criar um contexto para as imagens que poderiam ser mais chocantes ou polêmicas, Ramos oferece ao espectador uma possibilidade de se relacionar com o universo místico da personagem. Acompanhando o movimento da Mãe, ingressamos no transe e retornamos à consciência. Não por acaso, a cena situa-se próxima ao fim do filme, quando já estabelecemos certa cumplicidade com a história dessa mulher que lutou para criar o filho e agora o vê preso, enquanto a nora está às vésperas de ter o segundo filho, seu segundo neto. Aqui a combinação do posicionamento da cena na estrutura do filme, o controle da montagem da cena e seus ritmos, combinados ao que o quadro dá a ver, esse conjunto de procedimentos cria um estilo que possibilita ao espectador se aproximar da dor e do desejo dessa Mãe à espera de um milagre. Vemos nessa cena uma intimidade que se construiu na tessitura do filme. Na estrutura de *Justiça*, vários momentos preparam para isso, ao aproximar o público das expressões de sentimentos, sonhos e desejos dos presidiários e de seus familiares. Ao mesmo tempo, essa personagem já não é uma mãe genérica, mas uma mulher que trabalha, que lutou para criar o filho e que agora precisa se responsabilizar pela nora e os netos. É essa mãe que deseja dar “um basta ao sofrimento”. A imagem de intimidade aqui não é um fotograma, uma fatia isolada de filme, mas resulta da construção de um olhar. Diante da imagem dessa mãe em transe clamando “Glória a Deus” o espectador recorre não apenas à sua experiência particular para se relacionar com a imagem. O filme colocou seu espectador perto dessa mãe. O gesto fílmico “estar perto” é fundamental para que se possa acolher essa Mãe em sua angústia e adivinhar suas dores. E mesmo que haja algo de exagero nessa imagem, o que possibilita uma experiência sensível diante dessa cena é como o filme constrói, em sua forma, uma relação de proximidade entre a Mãe e o espectador.

A partir da análise de *Justiça*, observo como as escolhas formais possibilitam uma aproximação entre a personagem Mãe e o espectador, de modo a promover a superação de uma experiência baseada em estigmas em relação à população carcerária e seus familiares. Nos filmes que completam a *Trilogia da Justiça*, analisaremos como o “estar perto” é construído de formas diferentes, mas com a delicadeza de não ultrapassar os limites que separam a intimidade da invasão, característica que funda a dimensão ética desse cinema. Nos dois filmes que se seguem, mantém-se a postura de câmera observadora que

vimos em *Justiça*, ao mesmo tempo que se amplia o sentido de uma estética da proximidade.

Perto da infância, *Juízo*

Em *Juízo* a câmera se aproxima das histórias de meninos e meninas em conflito com a Lei, assim como da rotina no interior das instituições de reclusão e privação de liberdade onde se encontram. O filme adverte os espectadores logo no início:

A lei brasileira proíbe a exposição da identidade de adolescentes infratores. Neste filme, eles foram substituídos por jovens de três comunidades do Rio de Janeiro habituados às mesmas circunstâncias de risco social. Todos os outros personagens estão no desempenho de seu verdadeiro papel social. Todas as dependências de instituições, operadores da justiça e familiares deste filme são verídicos.

Filmar em direto os adolescentes em conflito com a Lei implicaria torná-los irreconhecíveis, utilizar artifícios que escondessem seus rostos e desfigurassem suas vozes. Mas como criar intimidade diante desse outro tarjado, mascarado, obviamente adulterado, tão presente nos programas policiais, mas de todo modo tão inacessível? Para construir uma estética da proximidade aqui foi necessário esticar, quase ao limite da ruptura, a intensidade da falsificação. Aposta-se em um corpo substituto. O corpo inacessível cede lugar ao corpo semelhante. Os adolescentes infratores não são expostos, mas também não são atores profissionais que assumem a cena. A ideia expressa desde o início do filme abre para o público a possibilidade de relacionar os corpos presentes na tela aos corpos que não podemos aceder. As histórias presentes no filme aconteceram de fato a outros, mas poderiam ter acontecido com esses jovens, igualmente submetidos “às mesmas circunstâncias de risco social”, sugere a cartela. Opera-se desse modo uma transferência de autenticidade, permitindo que olhemos nos olhos desses jovens “como se” fossem os autores das histórias contadas, os viventes das cenas vistas. A esse artifício soma-se a adesão à decupagem clássica como se desenvolveu no cinema de ficção. O método da observação, identificado ao documentário e como praticado por Ramos, reconstrói para o público o espaço cênico com o mínimo de interferência percebida. Pelos olhos da câmera o espectador tem a ilusão de ser observador direto da cena. A substituição do corpo inacessível pelo corpo semelhante exige que a composição cênica mantenha essa ilusão, de modo que a intensidade do falseamento corresponda ao ganho de realidade perceptível. Só assim o filme pode

entregar para o espectador o olhar, o tom da voz, os gestos, os corpos e seus movimentos. Só assim o filme pode estar perto.

Aderir à encenação e à decupagem clássica, como praticadas na tradição ficcional, permitiu à Ramos ultrapassar as distâncias que vemos frequentemente nos programas policiais e aceder a momentos de intimidade. Encenar assume aqui o sentido de dar acesso, dar a ver. De outro modo como filmar perto dos adolescentes o interior das instituições de privação de liberdade? Como estar perto?



Figura 7. O jogo de pedras (*Juízo*, de Maria Augusta Ramos, 2007).

Ao ingressar nas instituições e se aproximar desses corpos e de suas histórias, o filme também ultrapassa as narrativas dos grandes momentos, marcadas pelo intenso da vida, sejam as ações ou as emoções: julgamento, prisão, visita, choro, transe. Em *Juízo*, Ramos se dedica a também mostrar os momentos em que é preciso superar o tédio e inventar o tempo, ou simplesmente deixar o tempo passar. Destaco aqui a cena “jogo de pedras”, momento de brincadeira no interior do IPS – Instituto Padre Severino, que acumulou um histórico de denúncias de maus-tratos, fugas, rebeliões e mortes.⁴

A cena do “jogo de pedras” situa-se no terço final de *Juízo* e a experiência aqui é certamente possibilitada pela relação que o espectador estabeleceu até esse momento com o universo fílmico. No dormitório do IPS, é preciso inventar formas de viver e sobreviver, e o filme mostra essa inventividade em imagens de grande intimidade: longe do tribunal e do olhar dos agentes, eles brincam, se exercitam, jogam conversa fora ou simplesmente esperam o tempo passar. A sequência começa com uma cena de transição em que a violência

4. Em 2011 o Conselho Nacional de Justiça recomendou o fechamento do Instituto. Com a inauguração do CENSE Dom Bosco em 2012 e a transferência dos internos para diferentes instituições, o IPS foi desativado (ver Leoni e Leite, 2012).

historicamente associada ao IPS é apresentada: as imagens de um corredor vazio combinam-se aos sons de gritos, xingamentos e palavrões. Logo veremos o homem que grita, um agente da justiça, que acrescenta ameaças aos xingamentos: “Se é pra esculchar, vou esculchar geral. A porrada vai correr pra valer”. Fazem-se desnecessários os dados informativos e históricos, a cena é clara ao escancarar a presença habitual da violência naquele espaço. Um menino observa através de cobogós e sua expressão oscila entre apreensiva e assustada (sabemos que ele está ali por ter matado o próprio pai). No entanto, o filme segue outro rumo e retorna sua atenção para as crianças e os adolescentes que habitam o instituto. A cena seguinte inicia mostrando um rapaz com expressão tranquila e adivinhamos que ele joga pedras.

Essa cena é particularmente interessante para entender a postura do filme diante dessas vidas sob custódia do Estado. Ela aparece após a história mais forte a que assistimos, a do parricídio. Foi o adolescente acusado de matar o próprio pai que ajudou o filme a fazer a transição para o IPS, em uma construção em que tudo exala violência. Assim, o jogo de pedras surge como um respiro para o filme. Mas não é sem um engasgo que se respira nesses próximos minutos. O filme de Ramos não se furta de lembrar que mesmo nos momentos de descanso, esses corpos são marcados pela violência e o abandono. A cena do jogo de pedras dura 2min06s, divididos em cinco planos, o que resulta em planos relativamente longos. O tempo de observar os meninos é o tempo de reconhecê-los e lembrar de suas histórias, uma vez que são os mesmos meninos já mostrados na sala de audiência. No início vemos o rosto de um deles de perfil, seus movimentos sugerem que ele joga pedras. Fora de foco, as pedrinhas riscam a imagem, enquanto sobem e descem. Um plano médio mostra um menino fumando, ao fundo, encostado na parede, outro observa. Um novo plano nos ajuda a configurar o espaço da cena: o menino em primeiro plano se conecta ao jogo de pedras, enquanto ao fundo reaparece aquele que olha através dos cobogós. O filme revela, então, que as pedrinhas são cabeças de escovas de dentes velhas, recortadas e reaproveitadas como brinquedos. A imagem se demora na tela e parece nos lembrar da inventividade própria da infância, mas também do lugar de sujeição desses corpos. Recolhidos das ruas, não lhes oferecem outras formas de seguir a vida que não a da escassez e da violência. Essa imagem difere das que habitam nosso imaginário construído a partir de filmes que mostram a violência dos espaços periféricos e as reportagens dos programas policiais. Nessa cena a escassez, o abandono, e a violência surgem na tela na forma de tempos mortos, em forma de cabeças de velhas escovas de dente. Talvez essa seja a imagem mais forte a dizer da situação desses adolescentes recolhidos pelo Estado: confinados, eles inventam um tempo para suportar os

dias. A partilha desse momento com o espectador propicia um engajamento ao mesmo tempo íntimo e reflexivo. Meu corpo recebeu essa imagem como um golpe.

A cena encerra com um plano aberto do alojamento em que as cinco personagens estão em quadro. Vemos um menino ensinar a outros dois como brincar. Em contraponto à inserção brutal no sistema de reclusão de adolescentes em conflito com lei, em que se destacavam gritos e ameaças, encontramos esse momento de distensão: invenção, fraternidade, brincadeira. O que me toca nessa cena, inserida nesse momento do filme, é justamente a possibilidade de refletir sobre as histórias já contadas na sala de audiência. As histórias de assassinato, parricídio, roubo, associação para o crime permanecem vivas em nossas memórias, enquanto observamos crianças brincarem. Em momentos como esse, a opção do filme por utilizar como atores sociais “jovens habituados às mesmas circunstâncias de risco social” (como diz a advertência no início do filme), em substituição aos verdadeiros autores dos crimes e delitos, se mostra promissora. A legislação brasileira não permitiria tal cena de aproximação e intimidade com os adolescentes em conflito com a lei e obrigaria o filme a proteger suas identidades desfigurando suas imagens, produzindo um corpo tarjado e adulterado, um corpo inacessível para o cinema. No entanto, o acesso ao corpo, seus gestos e expressões, possibilita uma relação mais íntima entre espectador e personagens. Assim, a opção por um corpo semelhante em substituição ao corpo inacessível nos permite ver crianças brincando, sorrindo, conversando naturalmente. Na sala de audiência e diante de juízes e carcereiros, crimes e delitos se expunham por diferentes meios, situações em que olhar nos olhos das meninas e dos meninos contribuía para criar vínculos que seriam mais difíceis diante dos corpos tarjados. Na cena do jogo de pedras a relação se inverte: os corpos, e não as histórias, são protagonistas. São corpos que lutam contra o tédio e brincam como crianças. A materialidade da imagem não apaga a memória das histórias que levou cada um até aquele momento. Olhamos os corpos dos meninos, lembramos de seus conflitos com a lei. Olhamos corpos brincantes, vemos meninos e um gesto de reencontro com a própria infância.



Figuras 8, 9, 10 e 11. O jogo de pedras (*Juízo*, de Maria Augusta Ramos, 2007).

Perto do inimigo, *Morro dos Prazeres*

Morro dos Prazeres difere bastante dos filmes anteriores da *Trilogia*. Nos outros dois filmes as relações entre Estado e Povo eram observadas “perto do povo” e de dentro do sistema de justiça. Ao subir o morro para filmar a comunidade ocupada pela UPP, Maria Augusta Ramos se depara com um ambiente complexo, e se coloca o desafio de construir um discurso equilibrado com a participação de moradores, líderes comunitários e policiais, se aproximando de um discurso de conciliação que não era evidente nos filmes anteriores. Nos dois primeiros, as contradições do sistema são mais visíveis, mesmo quando há a preocupação em mostrar os diferentes agentes envolvidos. As relações de poder se evidenciavam pelo posicionamento da câmera, como na cena de abertura de *Justiça*, mas também na seleção de personagens e nos papéis desempenhados pelos agentes da justiça no interior do filme. Outra distinção significativa diz respeito à construção estética dos filmes: em *Morro dos Prazeres* as falas ganham um protagonismo que não se vê nos anteriores. Em *Justiça* e *Juízo*, mesmo nos momentos mais destacados dos discursos dos juízes, os recursos cinematográficos indicam caminhos para a construção dos sentidos, e são os gestos, o tom de voz, o posicionamento de câmera, a duração do plano que nos ajudam a atribuir à cena significados que transcendem as palavras. Em *Morro dos Prazeres*, parte importante dos significados brota das disputas discursivas, das falas dos diferentes atores sociais. É uma das falas mais significativas, que a meu ver sintetiza a postura do filme, aparece na conversa entre os moradores

Orlando e Wellington. Wellington se queixa que a PM chega sem se preocupar com a cultura local e destaca: “de repente se os cara tivesse civil. A farda. . . quando põe a farda, pra mim já. . .”. E Orlando resume a situação:

Nós éramos ilhas completamente separadas do continente. Nunca houve uma ponte que ligasse e a ligação ‘tá sendo feita por quem grande parte da comunidade tem ojeriza. A maior parte da comunidade nunca gostou de polícia. Sempre viu policial como inimigo. [...] Aí você chega, e de repente, vai ser ajudado pelo inimigo. É complicado. É uma adaptação que vai ser morosa, mas eu creio que possível.

Há em muitos momentos do filme a exposição dessa sensação de que a comunidade foi invadida pela PM. O arco dramático nos faz ver as dificuldades de adaptação de todos a essa realidade do morro ocupado: a comunidade precisa conviver com a PM ostensivamente armada e as constantes revistas; Brulaine precisa descobrir melhores formas de guardar seu baseado; Wellington precisa negociar a sobrevivência do baile; os PMS precisam lidar com a rejeição da comunidade. No entanto, e desde o início do filme, uma certeza ecoa: algo precisa ser feito, modificado, tentado. O prólogo do filme mostra uma brincadeira de “polícia e bandido”. Brincadeira tradicional entre crianças de diferentes épocas e locais do Brasil, mas aqui mimetizada com uma riqueza de detalhes apenas possível para os que conhecem de perto essas situações de violência. Certamente seria preciso modificar o ambiente em que crescem essas crianças. E poucos discordariam disso.

Após esse prólogo, a porta de entrada no filme é a UPP. O Capitão Odilon fala ao rádio sobre a reclamação de uma moradora que sofreu agressão policial. O filme mostra as providências tomadas pelo Capitão, mas seguimos sem conhecer a versão da moradora. A sequência mostra ainda o cotidiano da UPP: orientação aos soldados, escuta das demandas de moradores, treinamento, ronda, revista de moradores. Tanto a seleção das cenas quanto a forma de filmar indicam um desejo de que a UPP obtenha sucesso, apesar dos incômodos que provoca e dos abusos que possam ocorrer. Ignorar a versão da moradora sobre os abusos que sofreu é uma forte marca dessa postura. Ou seja, o filme se aproxima da comunidade, mas aposta que a experiência da UPP pode ser exitosa. O decreto do Estado do Rio de Janeiro, nº 42.787 de 06/01/2011, que normaliza a UPP, em vigor quando de sua implantação no Morro dos Prazeres dizia:

Art. 1º As Unidades de Polícia Pacificadora (UPP), criadas para a execução de ações especiais concernentes à pacificação e à preservação da ordem pública, destinam-se a aplicar a filosofia de polícia de proximidade nas áreas designadas para sua atuação.

§1º São áreas potencialmente contempláveis por UPP, consoante critérios estabelecidos pela Secretaria de Estado de Segurança, aquelas compreendidas por comunidades pobres, com baixa institucionalidade e alto grau de informalidade, em que a instalação oportunista de grupos criminosos ostensivamente armados afronta o Estado Democrático de Direito. (Rio de Janeiro, 2011a)

Observa-se no decreto a defesa de uma filosofia de polícia de proximidade e será em torno dessa ideia que o filme organizará a maioria das cenas em que vemos os agentes da UPP. Há no discurso da PM uma preocupação com a construção de uma relação amistosa e de colaboração. Uma fala do Cel. Seabra ressalta o papel feminino na polícia comunitária, apontando uma capacidade maior de vencer as barreiras e de se aproximar das pessoas. O filme abraça esse argumento e ressalta a presença de soldados mulheres, primeiro no curso de formação, onde destaca-se a forte presença de mulheres, em seguida nas ações da UPP, como uma estratégia na direção de construir uma polícia de proximidade. Essa ideia ressoa na sequência que analiso agora, em que o filme acompanha a ronda feita por duas policiais femininas: a arma está no coldre, elas caminham com tranquilidade e cumprimentam os moradores. As imagens mostram como mesmo no seu modelo mais amigável, a presença da polícia causa desconforto e incomoda os moradores.

A sequência está situada próximo ao final do filme. O tom de desconfiança se estabelece desde o plano inicial: dois meninos, filmados em câmera baixa, observam silenciosos e atentos. O novo plano mostra um grupo de PM, duas mulheres e um homem, subindo uma rampa. Um novo plano, na mesma rampa, mostra dois meninos brincando. E penso: é preciso deixar a polícia passar para que se possa continuar com o ritmo da vida, mesmo com as brincadeiras. Em seguida, a câmera acompanha duas PMS femininas. O quadro é principalmente tomado pelas costas das duas mulheres. Elas caminham pelos becos do morro, cumprimentam alguém fora de quadro, falam em tom lúdico com uma criança. Nessa caminhada elas chegam a uma pequena praça onde uma senhora sentada em cadeira de rodas toma banho de sol. A cena é formada por três planos e dura um minuto. As policiais são carinhosas com a senhora, no entanto o incômodo é visível em seu olhar. Essa senhora já havia aparecido antes, chegando de ambulância e sendo transportada de maca em um esforço coletivo da comunidade e dos paramédicos. Esse momento prévio justifica o diálogo:

Policia: “Oi, vó. Como é que ‘cê ‘tá? Já ‘tá aqui fora, já? Pegando um solzinho!”

Senhora: “Eu vim agora, mas já ‘tô com vontade de ir para casa. O sol ‘tá muito quente.”

O incômodo é visível no rosto da senhora, percebendo isso a policial pergunta se ela sente dor. Em novo plano, a câmera está na mesma altura que a senhora. Aqui é como se sentássemos para conversar com ela, enquanto as policiais seguem de pé e vemos apenas o recorte do quadril. Esse gesto muda a perspectiva da cena, e instaura a dúvida. Talvez o incômodo fosse mesmo motivado apenas pelo calor. Mas a estrutura permite entrever que pode haver algo mais. A sequência que se inicia com o olhar desconfiado dos meninos, encontra aqui o olhar cabisbaixo de uma senhora idosa e debilitada. E mesmo que as policiais sejam simpáticas, há algo aqui que sugere um desarranjo. A câmera possibilita que fiquemos em posição semelhante a ela, olhar que foge de um corpo estranho (corpo fardado e armado) e se perde em direção ao chão. Nesse momento retornam na minha memória as imagens dessa senhora, em cena anterior, sorrindo e cantando ainda que sendo transportada de maca. Agora, sozinha e abordada pelas policiais, tudo parece incomodar. E não evito de me perguntar: seria mesmo o sol o agente desse incômodo?



Figura 12. O incômodo (*Morro dos prazeres*, de Maria Augusta Ramos, 2013).

As imagens desse encontro entre as PMS e uma moradora idosa são para mim as que melhor expressam a sensação de invasão vivida pelos moradores de *Morro dos Prazeres*. Em muitos momentos vemos policiais circulando com arma em punho, dirigindo frases imperativas para os moradores, fazendo a revista dos transeuntes. Observar o incômodo em olhares e gestos dos moradores nessas cenas está entre o aceitável e o esperado. Aqui há a simpatia das PMS, a fala de cuidado, o tom meigo da voz, a arma no coldre. Não é a forma de

agir das policiais que incomoda, mas a simples presença desse corpo estranho. Uma doçura que se impõe. Como um excesso de sol, que ao invés de aquecer, queima.

A cena ressoa a um só tempo as falas do morador Orlando “É uma adaptação que vai ser morosa, mas eu creio que possível” e do Cel. Seabra ao ressaltar o papel das mulheres PMs na construção de uma relação mais amigável. Situada próxima ao final, também encerra a ideia dominante no filme, a de que apesar dos momentos de maior truculência por parte da PM e de maior rejeição por parte da comunidade haveria um caminho, ainda que incômodo, para harmonizar as relações entre os moradores do Morro dos Prazeres e a UPP. Essa foi uma ideia na qual se quis acreditar, no início das instalações das UPPs no Rio de Janeiro. No momento em que escrevo este ensaio, já sabemos que isso não se deu. E o olhar fugidio, incomodado, da senhora nos lembra “Aí você chega, e de repente, vai ser ajudado pelo inimigo”. Ao lado dela, me sinto perto do inimigo.

Anotações finais

No cinema hegemônico, as imagens que traduzem emoções fortes banalizaram-se na captura do olhar em *close*, no uso de trilha sonora que sublinha e amplia as sensações, em um apelo banal aos sentidos. Nos filmes que compõem a *Trilogia da Justiça*, Maria Augusta Ramos acolhe outras possibilidades. A articulação dos sentidos passa pela duração dos planos, o que possibilita ver, lembrar, refletir. Passa também pela escolha do ponto de vista, pelo posicionamento da câmera, pela composição do quadro. Nessa trilogia, ela enfrenta temas que são frequentes nos informativos brasileiro e mesmo no cinema: o crime organizado, o varejo de drogas ilícitas, a violência e a vida nas periferias. Mas suas escolhas permitem que o público acesse outras visões para além das abordagens estereotipadas e costumeiras. Isso apenas é possível graças à combinação do cuidado do plano, *o que se dá a ver*, com uma montagem elaborada, *o como se dá a ver*.

Em *Justiça e Juízo* há grande destaque para o trabalho de observação que resulta em decupagem e montagem. Para mim os momentos mais ricos vêm da forma-filme, de como se constrói um estilo. Percebo que alguns planos resultam da câmera-olho: escolher, enquadrar, montar, e por fim, localizar na duração do filme. Em *Morro dos Prazeres* esse trabalho continua, mas outro se soma a ele e a narrativa ganha relevância: a seleção de personagens, a forma de apresentá-las e suas falas, a maneira de articular os diferentes discursos ao longo do filme têm aqui um papel mais importante.

Trilogia da Justiça mostra como para a construção de uma estética da proximidade, a forma fílmica é essencial: o ponto de vista, o rigor do quadro, a duração do plano, a montagem elaborada, a criação de ritmos. A escolha do motivo a ser filmado, com especial atenção ao que é capaz de unir mundos distantes (a dor, a brincadeira, o incômodo), é importante para que haja a aproximação entre espectadores e atores sociais. Ao mesmo tempo, o rigor da forma não permite que o filme ceda a sentimentalismos. A experiência sensível surge do entrecruzamento da escolha do motivo, do rigor do quadro e da montagem que abre espaço para a memória. Memória das cenas anteriores, personagens já vistas e histórias já contadas, mas também memória extrafílmica muitas vezes marcada pelos discursos que estigmatizam, por tudo que se vê nos filmes de ação ou nos programas policiais. Há nessa trilogia um tempo que permite a reflexão, mas também uma aproximação do que nos liga às personagens. Nesse sentido entendo que se constrói uma estética da proximidade, em que o “estar perto” não se contrapõe à reflexão. O espectador é convidado a perceber a dor da mãe que tem seu filho preso; o tempo perdido de uma infância em conflito com a lei; o incômodo gerado por um corpo estranho que se impõe. Nesses casos, não basta apenas entender a situação vivida pelos atores sociais ou ser capaz de se colocar ao lado deles, mas é preciso se aproximar deles a ponto de sentir no próprio corpo o turbilhão de inquietações. Na duração dos filmes, posso estar perto da mãe que apenas espera ajuda do divino, das crianças que jogam pedras ou da senhora que se incomoda com excesso de sol(dados). Ao escolher filmar de perto, os filmes constroem uma estética da proximidade, um misto de observação atenta e sábia insistência em algumas personagens, que possibilita distâncias para analisar e proximidades que mobilizam o corpo do espectador. “Estar perto”, sinto diante dessas imagens.

Referências bibliográficas

- Avellar, J., & França, A. (2013) As imagens silenciosas e os corpos em desajuste no cinema de Maria Augusta Ramos [Entrevista]. *Devires*, 10(2), 90-109.
- Bentes, I. (2007). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, 8(15), 242-255.
- Bresson, R. (2005). *Notas sobre o cinematógrafo*. Iluminuras.
- Governo do Estado do Rio de Janeiro (2011a). Decreto nº 42.787, de 6 de janeiro de 2011. Dispõe sobre a implantação, estrutura, atuação e funcionamento das Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) no Estado do Rio de

- Janeiro e dá outras providências. Diário Oficial do Estado: Rio de Janeiro, RJ, 7 jan. 2011. www.normasbrasil.com.br/norma/?id=158962.
- Governo do Estado do Rio de Janeiro (2011b). Resolução nº 441, de 23 de fevereiro de 2011. Cria, sem aumento de efetivo e de despesas, na estrutura da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, as Unidades de Polícia Pacificadoras (UPP) do morro da Coroa, Falet e Fogueteiro e do Morro dos Prazeres e Escondidinho, no município do Rio de Janeiro e dá outras providências. Secretaria de Estado de Segurança, Diário Oficial do Estado, Rio de Janeiro, RJ, n. 37, p. 11, 24 fev. 2011. http://arquivos.proderj.rj.gov.br/i_sp_imagens/Uploads/ResolucaoSeseg441Upp.pdf.
- Instituto de Segurança Pública do Rio de Janeiro. (s.d.). *Unidade de Polícia Pacificadora*. www.isp.rj.gov.br/Conteudo.asp?ident=62.
- Leoni, F., & Leite, R. (2012, ago. 21). Fim do Padre Severino: Estado inaugura novo espaço para menores infratores. *O Globo*. <https://oglobo.globo.com/rio/fim-do-padre-severino-estado-inaugura-novo-espaco-para-menores-infratores-5856537>.
- Negreiros, D. (2014, fev. 12). UPP: os cinco motivos que levaram à falência o maior projeto do governo Cabral. *Forum*. <https://revistaforum.com.br/noticias/upp-os-cinco-motivos-que-levaram-a-falencia-o-maior-projeto-do-governo-cabral/>.

Filmografia

- Carandiru* (2003), de Hector Babendo.
- Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund.
- Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos.
- Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos.
- Morro dos Prazeres* (2013), de Maria Augusta Ramos.
- Notícias de uma guerra particular* (1999), de Katia Lund e João Moreira Sallés.
- O prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento.
- Ônibus 174* (2002), de José Padilha.
- Orfeu* (1999), de Cacá Diegues.
- Remontagem (Reassemblage)*, 1982, de Trinh T Minh-ha.
- Tropa de elite* (2007), de José Padilha.
- Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (2010), de José Padilha.